

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /

memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las

vanguardias

n°5

Las tapas de

semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida

cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El

cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos

mediáticos: los casos

de las tapas de revistas

en papel y en soporte

digital

n°10

Sobre historia y teoría

de la crítica I

búsqueda

Contacto

Comentarios

Suscripción

Memoria del arte / memoria de los medios

n° 1 / 2

dic.2003

semestral

Secciones y artículos [I. El tiempo de los medios]

El hojaldre temporal de lo radiofónico

José Luis Fernández

 abstract
 texto integral
 notas al pie
 autor
 bibliografía
 comentarios


Abstract

No es fácil construir una memoria de lo radiofónico y a ello contribuyen, seguramente, las complejas temporalidades en las que se inscribe o que genera. En este artículo se abordarán las temporalidades de lo radiofónico teniendo en cuenta, en primer lugar, el inicio de la vida social de la radio como para formular algunas hipótesis acerca de qué ocurrió en el tiempo social como para que se justifique la apertura y permanencia del tiempo de lo radiofónico; luego, se analizarán las temporalidades construidas por sus textos, tanto mediante las posibilidades y restricciones que aportan los dispositivos técnicos radiofónicos, como mediante procedimientos verbales (en su deixis, la palabra radiofónica, como cualquier enunciado verbal, está situada temporalmente) o por la inclusión, regresiva o progresiva, de géneros de la cultura de distintas épocas.

A partir de esa complejidad, que no parece actuar por acumulaciones sucesivas sino por entramado de niveles (la figura del hojaldre que tanto le gustaba a Barthes) es que se puede comenzar a pensar la instancia de la recepción radiofónica en tanto que materia prima para la elaboración de una memoria del medio.



Palabras clave

semiótica, historia, temporalidad, radio, estilo



Abstract en inglés

The temporal puff of radiophonic

Memory about radio is hard to build. In this way, this article will adress radiophonic temporalities taking into account, firstly, the beginning of radio social life so as to formulate some hypothesis about what happened in the *social time*, to justify the opening and permanence of radiophonic time; then, there will be analyzed the temporalities built by its textes, through the possibilities and restrictions provided by radiotechnical devices, verbal procedures, and the inclusion of genres from the culture of different times.

As from that complexity, which does not seem to act by successive accumulations but by an entanglement of levels (the figure of the puff that Barthes liked so much), it is possible to begin to think of radiophonic reception as raw material to elaborate a memory of the analyst of this media.

Palabras clave

semiotics, history, temporality, radio, style.



Texto integral

- 1 Como acerca de todos los medios, de la radio se construye una memoria individual y social. Pero no puedo escapar de la intuición de que en este medio el funcionamiento de la memoria es especial: especialmente cargado de afectividad en lo individual, con inevitables referencias a los recuerdos de la infancia, y especialmente cargado de épica en lo colectivo, desde el esfuerzo de los pioneros hasta las batallas con otros medios, en particular la televisión ^[1] .
- 2 Me ha llamado la atención ver a adolescentes *recordando* haber escuchado *Radio Bangkok*, un programa innovador de la radio de Buenos Aires en los '80 sin contar con los años necesarios, pero, aun en la reconstrucción del pasado que hacen los especialistas, encontramos extrañas reducciones y datos falsos. Como ejemplos, Fioravanti, un relator deportivo que dominó el escenario del relato de fútbol desde los '50 hasta entrados los '60 del siglo pasado, atribuía su éxito a la novedad de la acentuación del grito de gol en la l en lugar de en la o como se hacía habitualmente – ¡gollllllllll! en vez de ¡goooooool!– y en algún libro –al que no vale la pena citar por este error– el autor "recuerda" la performance de la orquesta de Alfredo de Angelis con sus cantores Carlos Dante y Julio Martel en el Glostora Tango Club cuando, de acuerdo con la edad del autor, sólo podría haber escuchado en ese programa, a fines de la década del '50, a Hector Varela con Jorge Lezica y Argentino Ledesma. Más allá de que seguramente existe un sector de la población que ejercita una recepción de cualquier medio, o fantasiosa como en algunos de estos casos, o desmemoriada como en otros, estos ejemplos muestran que, por exceso o por defecto, la memoria radiofónica es especialmente precaria.
- 3 Esa precariedad excede a la que se ha postulado para la fotografía basada, entre otros aspectos, según Jean-Marie Schaeffer, en "...el carácter azaroso de la génesis de la imagen..." (Schaeffer 1999: 118). Ese estatuto, relativamente devaluado, no impide su colección, aunque con evidentes dificultades de clasificación, en museos y que podamos conservar cuidadosamente –más allá de sus valores estéticos– una fotografía por representar un momento memorable de nuestra vida; con la radio no existe nada parecido, dejando de lado a algunos coleccionistas que tratan de salvar algunos archivos sonoros.
- 4 Es verdad que la radio carece desde hace décadas de metadiscursos específicamente dedicados a ella; es prácticamente imposible, por ejemplo, encontrar un programa impreso en el que se pueda seleccionar el texto a escuchar en las distintas emisoras en los diferentes horarios y no existen espacios fijos, en otros medios, de crítica especializada; no hay nada
- 5 Si el ejercicio básico de la memoria es situar un espacio en el tiempo, puede pensarse que también tendrán su importancia los modos específicos de procesar la temporalidad que ejerce cada medio. Debe tenerse en cuenta, entonces, que escuchar la radio implica estar situado complejamente en un entrecruzamiento espaciotemporal de lo discursivo con su contexto de recepción. Si bien se puede recibir situado frente al parlante, mientras se despliega temporalmente el texto radiofónico, esa posición no es la única posible. Como observaba Arnheim (1980: 159) en los comienzos de la radio, los textos radiofónicos acompañan al transeúnte, aun contra su voluntad, mientras se desplaza a través del espacio. La miniaturización y la autonomía que permitieron el desarrollo de la electrónica habilitan, ahora, a elegir –parcialmente: no se controla el flujo discursivo del programa elegido– el texto que acompañe esos traslados.
- 6 En el aislamiento del automóvil y, más radicalmente, en el que posibilita el audífono del walk-man, establecemos hoy fronteras de escucha con el contexto cercano. Sin embargo, a pesar de ese fuerte componente de individualización receptora, lo que

distingue a un texto radiofónico es su carácter *social*: [2] otros están escuchando lo mismo en lugares posiblemente muy distantes y en posiciones tal vez muy diferentes –o, tal vez, muy cercanos y muy parecidos sin que lo sepamos: a nuestro lado en un lugar público–. Esta es la gran diferencia con el acto de escuchar a quien nos habla por un teléfono celular o con la acción de atender al mensaje íntimo, individualizante, grabado en casete. Y aun es diferente si el escucha selecciona la música grabada; se trata de un texto *social* (producido para muchos) pero del que se controla la instancia de emisión. Es decir que escuchar radio presupone la existencia de espaciotemporalidades muy diferentes en recepción, vinculadas con las espaciotemporalidades, muy complejas también, presentes en los textos radiofónicos: la recepción radiofónica es un campo de tensiones entre *la vida que vamos viviendo* y *el universo de la escucha radiofónica*.

- 7 La discusión y puesta en cuestión de las nociones de *espacio* y de *tiempo* estuvo presente en todo el siglo XX, tanto en la física como en las ciencias sociales, en la filosofía en general y en la fenomenología en particular. En ese marco, esta etapa del trabajo deberá estar signado por un sesgo fenomenológico pero aquí, todavía, nos seguiremos moviendo en un terreno que debería denominarse *fenoménico* sólo para acentuar la necesidad de un momento *descriptivo*, aunque debemos tener en cuenta que, según Pierre Schaeffer, "durante años hemos estado haciendo fenomenología sin saberlo, lo cual, se mire como se mire, vale más que hablar de fenomenología sin practicarla" (Schaeffer 1988:159).
- 8 En trabajos anteriores acerca de lo radiofónico intenté, inspirado por Arnheim, un enfoque espacial por sobre el temporal, a pesar de que éste es considerado, en principio, intrínsecamente ligado al sonido y a la audición (Fernández 1994a). Ese movimiento tuvo como objetivo la necesidad de constituir el objeto *discurso radiofónico* y ponerlo en situación de igualdad frente a otros procesos de producción social de sentido. Esa perspectiva espacial nos permitió extraer conclusiones como las que siguen, que conviene rever antes de introducimos en las temporalidades radiofónicas.
- 9 "La radio, tal como existe, pone en cuestión espacios sociales que nos resultan ordenadores en nuestra vida social. Así, si salimos en automóvil de la ciudad en la que vivimos con la radio encendida, nos encontraremos en algún momento en un espacio rural, opuesto claramente en nuestro sentido común a lo urbano, pero seguiremos envueltos discursivamente, todavía, en el clima, las actividades y los sucesos de la vida urbana. La radio actúa, en este caso, extendiendo el espacio social urbano más allá de la efectiva extensión *física* [3] .
- 10 "Como procedimiento de construcción de textos, hemos definido tres tipos de espacio construidos por la radio: el *social* –externo al medio–, el *cero* –ninguna indicación espacial acompaña a la voz o a la música– y el *mediático* –sólo atribuible a la presencia del medio–; la utilización dominante de esos espacios en los textos radiofónicos es el germen de nuestra clasificación de *modos generales de enunciación* y de *lenguajes* en la radio.
- 11 " En cuanto a la *posición de análisis* frente a lo radiofónico –como veremos, sólo parcialmente asimilable a la posición de escucha–, la hemos descripto como necesariamente inscripta en la tensión entre el *utopismo* que congela el fenómeno para ser deconstruido, y el *viaje* necesario para la captación de fenómenos, como el de la interacción entre espacios urbanos y rurales, que describíamos antes (Fernández 1994b).
- 12 Al introducimos ahora en la perspectiva de lo temporal, describiremos rasgos de su manifestación en lo radiofónico comenzando por la propia existencia social del medio, para luego diferenciar rasgos vinculados a los dispositivos tecnológicos de la radio y a sus textos para, por último, instalarnos en los problemas temporales de la recepción, entre los cuales comenzaremos a circunscribir los propios de la posición de analista, intentando contribuir a una estructuración de su memoria.

2. El tiempo de la vida social del medio: nuevas tensiones entre *abstracción* y *concreción*

- 13 Teniendo en cuenta el conjunto de la historia occidental, la radio es un medio nuevo: nace en las primeras décadas del siglo XX. Es, por lo tanto, algo más joven que la gráfica y el cine y algo más vieja que la televisión, la informática y la Internet. Pero la gran diferencia es que los otros medios pueden inscribirse, como suele hacerse en sus respectivos intentos historiográficos, en las extensas genealogías de la imagen y la letra. Aunque reconozcamos la especificidad de cada medio visual y/o escritural, fenómenos como las imágenes de Altamira, los jeroglíficos egipcios, los manuscritos iluminados, la imprenta, el grabado o la pintura pueden ser citados como antecedentes experienciales de la sociedad con respecto al cine, la prensa, la televisión, etc.
- 14 ¿Qué fenómenos pueden ser considerados, en cambio, como antecedentes de la radio? Fenómenos como el del *tam-tam* –más parecido, en realidad, al telégrafo por la presencia de un "código intermediario" equivalente al *morse*–, el grito de llamada –

- que, dependiendo del ambiente, puede llegar a donde no llega la mirada—, la secta de los acusmáticos, escuchando detrás de los cortinados las enseñanzas de Pitágoras, el escuchar detrás de la puerta —pequeña perversión que cobra su sentido porque textos especialmente privados se escapan de su escena original—. Como se ve, poca historia y discutible.
- 15 Además, siguiendo una inquietante observación que Oscar Steimberg me hizo hace ya varios años en una discusión personal, el escaso tiempo transcurrido desde que la oralidad y la música se despegaron de los cuerpos emisores en la instancia de recepción obliga a pensar la posibilidad de que estemos frente a un fenómeno transitorio, como tantos otros, en la vida social y cultural. La radio apareció, tuvo su éxito y podrá ser reemplazada en su conjunto, del mismo modo en que ocurrió con uno de sus productos más exitosos, el radioteatro, cuando apareció la telenovela. En última instancia, para muchos, la radio viene defendiéndose de la televisión, exitosamente, desde hace cincuenta años.
 - 16 Desde ya, aunque sea un objetivo irrenunciable, no podemos exigirnos el resolver en este trabajo la cuestión —que implica nada menos que dar cuenta de las razones de existencia de la radio—, pero podemos, al menos, formular algunas hipótesis acerca de qué ocurrió en el *tiempo social* para que justifique la apertura y permanencia del *tiempo de lo radiofónico*.
Hay tres niveles diferentes de desenvolvimiento social que parecen incidir en la apertura del tiempo radiofónico.
 - 17 En primer lugar, la complejidad de la interconexión en sociedades masivas: la creciente unificación del mundo económico y cultural exige la aceleración del tiempo en los intercambios discursivos; por ello, uno de los modos de entender el espacio social en las grandes ciudades es definiéndolo como inaccesible, como totalidad, al conocimiento del habitante individual. Esto quiere decir que el individuo —más allá de la trama de sus relaciones primarias (familiares, amistosas, laborales— necesita de la existencia de *representaciones mediatizadas* de ese espacio urbano para poder situar su propia posición y establecer, desde allí, recorridos posibles a través del espacio social.
 - 18 Vinculado con el punto anterior, puede situarse a la radio, tanto como al teléfono, en el camino de desarrollo tecnológico del telégrafo: distintos puntos, distantes entre sí, de la geografía social, son vinculados más rápidamente que, por ejemplo, por medio del correo, constituyendo un complejo sistema de interconexión en distintos niveles —el personal, el social, el afectivo, el laboral, el informativo, etc—.
 - 19 Pero me parece que hay un tercer aspecto, y clave, en la conformación de un ambiente cultural apto para el nacimiento y la expansión de la radio: *la aparición de un nuevo escenario de concreción/abstracción en la construcción de textos*. Si sintetizamos gran parte de la oferta discursiva de la radio en la fórmula *locutor individualizado* —lo podemos distinguir— + *institución emisora* —todavía, para muchos, escuchar radio es escuchar una radio— + *contenidos generales de la cultura* —previamente metabolizados, digeridos—, vemos que, por un lado, es una gigantesca fórmula transpositiva combina extrema individuación con extrema institucionalización con poca novedad; desaparecen o se ponen en cuestión figuras como las de *autor*, *obra*, *creación*, etc.
 - 20 En el período previo al nacimiento de la radio, la superposición del *romanticismo* con el *positivismo* generó, con efectos que aun perduran, nuevos mecanismos de observación y reflexión, de cercanía y distancia, con respecto al conjunto de los intercambios discursivos. Para tomar un ejemplo de otro campo —que sirve, además, para fundamentar su generalidad—, Wölfflin (1915) comienza una de sus obras claves con un experimento en que cuatro pintores representan el mismo paisaje —género que tuvo su apogeo en el romanticismo y en el que, progresivamente, desaparece la figura humana— por distintos procedimientos —aparición de la individualidad estilística, problemática romántica—; ese ejemplo abre su extenso y sugerente análisis de los procedimientos formales utilizados en la pintura; pero, en sus conclusiones, el autor se ve obligado a aclarar que su intención no era profundizar en épocas o en pintores sino dar cuenta de *esquemas* de los diferentes caminos formales utilizados —gesto positivista equivalente al de Saussure, cuando elude las variaciones del habla para estudiar el esquema de la lengua—. El resultado no pretende situarse, ni en el nivel de las obras o las biografías concretas, ni en el de las grandes construcciones abstractas de la lógica. Esa fórmula intermedia —que intenta dar cuenta de los rasgos generales de construcción específica de imágenes en el arte, que están detrás de las variaciones individuales de cada obra y cada artista— podría sintetizarse como: *problema romántico, solución positivista*.
 - 21 En el mismo sentido, el tiempo social en el que se inicia la vida de lo radiofónico exige —y debe suponerse que pervivirá mientras esa exigencia esté vigente— la existencia de un "clima" cultural donde sea *verosímil* —y, por lo tanto, necesario— articular la presencia constante de la *maquinaria emisora* con *información genéricamente cultural* (*procesos y sucesos de interés para, al menos, sectores importantes de la población*), balanceadas ambas con la presencia de *individualidades locutoras* que actúen como encarnaciones de una *deixis* simultánea, tanto del medio, como de sectores, más o menos extensos, de esa producción cultural;

como vemos, procedimientos complejos para articular *abstracciones* culturales con *concreciones* individuales.

- 22 Ese principio de especificidad es útil también para establecer comparaciones con nuevas situaciones que se van desarrollando. En la actualidad, ya comienza a insinuarse que Internet se presenta como una competencia para la radio; en mi opinión, esa competencia no es importante con respecto a las transmisiones de radio en directo –simple reemplazo del dispositivo de recepción–, ni por la posibilidad de incorporación de imagen –otro caso equivalente al de la televisión–, sino por la posibilidad, que excede a la de la radio, de aglutinar extensa información social. La diferencia es que la Internet, como medio está *despersonalizado*: no hay nada equivalente al locutor/articulador; a cambio, la red exige frecuentemente que para optimizar el uso el usuario/receptor se registre, es decir, que se individualice perdiendo una de las condiciones básicas de la recepción radiofónica: el anonimato. Más allá de que puedan pensarse posibles situaciones de convivencia, me parece importante el lugar que ocuparán en la batalla entre medios, esas nuevas relaciones de concreción/abstracción.

3. Tiempos de los dispositivos: la sucesión del sonido *en vivo* y *en grabado*

- 22 El sonido se despliega absolutamente en el tiempo. Cuando escuchamos un ruido, buscamos con la vista su fuente; si no se repite, la búsqueda se frustra. Por otra parte, cuando no somos la fuente del sonido no podemos controlar su fluir: ni su duración, ni su secuencia. Alguien comienza a hablar, y lo vamos comprendiendo en la sucesión; el texto basado en sonidos tiene un suspenso propio: el suspenso de su desenvolvimiento.
- 23 A esta temporalidad *inmanente*, propia del sonido, se agrega la temporalidad instantánea de la *toma directa* que actúa tanto en el teléfono como en la radio. Son los primeros procesos de mediatización discursiva en los que las instancias de *producción*, *emisión* y *recepción* son, prácticamente, simultáneas (Fernández 1994a).
- 24 La instantaneidad actúa doblemente en ambos casos, por la falta de códigos mediadores específicos, como la escritura y el morse, que obliguen a una separación *lógica* entre *recepción* y *comprensión*, evidente cuando los códigos intermediarios son criptográficos y obligan a recurrir a una clave imposible de memorizar. La radio, en este sentido, no segmenta como la escritura: por vivir en una sociedad se aprende su idioma, sin instituciones de enseñanza específicas y, si se maneja el idioma, se comprende, en principio, cualquier texto radiofónico verbal ^[4].
- 25 Por otra parte, mientras la imagen es, por definición, no lineal y admite distintos recorridos de lectura, los textos constituidos mediante el sonido, del mismo modo que la escritura, son lineales pero, a diferencia de ésta, no se puede acelerar la recepción; se está sometido a su propio ritmo de desenvolvimiento temporal, fuera del control del receptor. Más allá de la fuerza de la *toma directa* en la radio, ella convivió desde sus inicios con lo fonográfico, que ya tenía un recorrido social previo ^[5]. El célebre *memorandum de Sarnoff*, ejecutivo de la RCA, preveía la articulación entre discos y radio y la publicidad de ambos. De todos modos, conviene recordar que uno de los primeros géneros de gran éxito en la radiofonía fueron los *shows musicales en vivo* que actuaban, ellos sí, como difusores de la música grabada; en ese sentido cumplían una función como la que siguen cumpliendo hoy –muchas veces utilizando *play-back*, uso parcial de lo grabado– aunque ahora con la incorporación al sistema del *video clip*.
- 26 El uso intensivo de la música grabada en radio se dio cuando perdió importancia el show musical en directo que pasó rápidamente, como el radioteatro, a ser capturado por la televisión. Es decir que lo grabado ocupa un lugar relativamente secundario en el crecimiento de la radio con respecto a lo directo; los intentos de emitir programas grabados, que los hubo y los hay, fueron siempre marginales y siempre deben ir acompañados por breves momentos en directo.
- 27 La presencia de lo grabado en la radio implica, teniendo en cuenta lo que hemos visto, una suspensión de la convivencia entre *tiempo de producción* y *tiempo de emisión* e introduce en recepción una desincronía entre *tiempo de vida* y *tiempo de recepción* ^[6]. Ahora bien, en cuanto al lugar que ocupa, desde el punto de vista del dispositivo, debemos tener en cuenta qué implica esa suspensión. Aquí no puede hacerse nada equivalente a la detención de la imagen cinematográfica o la televisiva. En estos casos, sea cual fuere el dispositivo técnico que se utilice, el resultado es equivalente a la foto fija la que, en primer lugar, es todavía texto, es decir, porta sentido; el resultado de la detención tiene vida discursiva propia –visión, transposición, edición, etc.– y, además, permite descomponer aspectos de la secuencia de la que forma parte. Nada equivalente puede hacerse con el sonido grabado: si detengo el flujo temporal de la secuencia de sonido el resultado es *nada* desde el punto de vista discursivo, salvo algún efecto de *ruido*.
- 28 Hay dos planos en los que puede comprenderse las posibilidades que introduce lo

grabado en lo radiofónico. El primer gran efecto es el de repetición: cuando se detecta algo grabado en la radio, algo que *ya fue vuelve a ser* y esto, dependiendo sólo de la tecnología, puede ocurrir infinitamente. El otro gran efecto es el de edición que permite, desde construir objetos sonoros por mezcla de sonidos previamente existentes hasta, con la incorporación de las posibilidades de digitalización, la construcción de objetos sonoros puramente electrónicos. Las posibilidades que otorga la edición han sido, en general, poco utilizadas; recién ahora en la programación de una radio argentina –curiosamente, especializada en la información– se utilizan fragmentos grabado de discursos de políticos, con los que, desde la instancia *en vivo* se discute o se intercambian comentarios –a veces el efecto es de *comentario* desde lo *grabado* hacia lo *en vivo*–.

De todos modos la incorporación de lo grabado al directo introduce múltiples niveles de tensión acerca del saber sobre lo previo, la *memoria* común y el *haber estado ahí*.

Un caso particular de interacción entre dispositivos técnicos es la introducción del contestador automático como modo de incorporación de la voz de los oyentes. Su uso, además de interactuar con circuitos muy específicos entre locutor, interlocutor y oyente (Fernández 1994a) implica una tensión específica entre directo y grabado: el locutor, en directo, tiende a construir un efecto de diálogo falso con el interlocutor grabado aun cuando no se pretende ocultar la presencia del contestador. El directo, sea cual fuere su extensión aparece como una profunda característica del medio, más allá de las posibilidades de la tecnología y de los estilos de época o de sector.

4. Tiempo en los textos: la multiplicidad de niveles

- 29 Al observar, desde el punto de vista de la temporalidad, las distintas posibilidades de su manifestación en la vida textual radiofónica, la temática estalla. En primer lugar, la presencia constante del habla introduce todas las posibilidades lingüísticas de construcción de temporalidad. En su *deixis*, la palabra radiofónica, como cualquier enunciado verbal, está situada temporalmente.
- 30 Pero la complejidad se hace más evidente en la medida que reconozcamos la especificidad del hecho radiofónico: toda conversación en el medio, por más que tenga una lógica interna –los interlocutores hablan y se entienden entre sí– debe ser puesta en relación con el hecho de que está hecha *para que otros la escuchen* aunque los protagonistas lo olviden, o actúen como que olvidan.
- 31 Dicho en los términos que hemos venido utilizando, la *temporalidad de emisión* interactúa con la *temporalidad de recepción*, en tensión, a su vez, con la *temporalidad de los sucesos de la vida*. Los juegos de decurso temporal y las manifestaciones estáticas –pasado, presente y futuro y sus distintas posibilidades internas– deberían ponerse en sistema con las distintas alternativas de recepción. Nos situamos aquí frente a un nivel de complejidad tal, que resulta imposible, en principio, establecer modelos generales; el único modo de no caer en el riesgo del error es comenzar el análisis de estas manifestaciones textuales de temporalidad en un campo genérico-estilístico acotado en el que lo que digamos para el programa periodístico no necesariamente es aplicable a los llamados *de relatos deportivos* o al *show radiofónico*.
- 32 Todo texto radiofónico, además de situarse a sí mismo, genera cuestiones de temporalidad en otros planos importantes. En primer lugar con respecto a la construcción del concepto de *actualidad* que, como sabemos, es complejamente construido por la sociedad pero, en esa construcción, los medios masivos en general, y la radio en particular, ocupan un lugar importante. La radio es importante, tanto en la construcción de la frontera general de lo actual, como en la incorporación de acontecimientos que, por un lado, la confirman –la cobertura en vivo de un asalto acentúa el rasgo de inseguridad urbana de una cierta actualidad– pero, por el otro, la van transformando –si el asalto es ahora con rehenes, agrega un rasgo de modalización a la inseguridad previamente construida–.
- 33 Ese comportamiento la radio lo comparte con la televisión en la medida en que ésta también funciona en directo, mientras la prensa, y la propia TV cuando funciona en grabado, por ejemplo en los noticieros, tienden a fijar los contextos de la actualidad. Pero, además y obviamente, la realidad excede ampliamente al concepto de actualidad y, por lo tanto, la capacidad de cualquier medio para englobarla. Por ello, el decurso de la vida social suele romper lo preconstruido introduciendo acontecimientos no previstos que ponen en cuestión esas zonas de relativa estabilidad. Para el individuo que –en su gran mayoría– no tiene posibilidades de contacto directo con ese tipo de acontecimientos, la radio es el mensajero de la novedad y, frente a él, los textos radiofónicos deberán exponer, sin demasiado enduño, los procedimientos de incorporación del acontecimiento *inesperado*. Ejemplos de estos procedimientos deberían estudiarse en casos como los atentados a la Embajada de Israel y a la AMIA, pero teniendo en cuenta tanto casos de *fracaso* –como el de la epidemia de cólera que había llegado para quedarse, como endemia, en toda la cuenca del Paraná y del Uruguay y en todo bolsón de pobreza–, como casos de *éxito* como la notoriedad

alcanzada por el economista Guillermo Calvo, hasta entonces desconocido entre los argentinos, por haber previsto la, para la mayor parte de los especialistas sorpresiva, *crisis del tequila* y ser de nuestra nacionalidad.

- 34 En otro plano, las interacciones entre directo y grabado generan también conflictos en lo temporal vinculado a otros aspectos de la actualidad. Sólo considerando la presencia de música grabada, la inclusión de temas grabados de cierta antigüedad puede generar efectos tan disímiles como: aportar a la construcción de un *revival* –supervivencia o recuperación en lo actual de lo pasado–, construir la idea de que ciertos textos, por su importancia, exceden al *gusto de época* –efecto de *inmortalidad* que, muchas veces, no es más que un ritmo más lento y diferenciado de *paso de la moda*– o, en otra vía, construir al emisor individualizado en *connaissanceur* sofisticado que *consigue lo que otros no*. Vemos, entonces, que sólo con estas observaciones preliminares se ponen en juego cuestiones que tienen que ver con estilos de lenguajes (*altos vs. bajos*), estilos de época y estilos individuales.
- 35 Un aspecto de la temporalidad textual, en principio poco vinculable con los anteriores, es lo que tiene que ver con el *ritmo* textual. La problemática del ritmo puede ser abordada, a su vez, desde distintos puntos de vista. Un tipo de problemas tiene que ver con que en un texto radiofónico se emitan muchos géneros *incluidos* –noticias, temas musicales, recetas de cocina, *sketches* humorísticos, etc.–sin demasiados intermedios; en este caso, el efecto producido es de "mucha información –en sentido amplio– en poco tiempo". Otro caso, que puede articularse con el anterior pero con el que no debe confundirse, es que el locutor puede hablar *rápido* o *lento*, así como que el efecto producido por la música emitida difiere si se pasa rock o salsa (de ritmo *rápido*), o boleros o baladas (de ritmo *lento*).
- 36 En todos los casos, un texto puede ser considerado *agitado* o *sereno*, pero varía absolutamente la atribución de esas características diferenciales –que, por otra parte, no será la misma en distintos sectores o épocas de la cultura– si ellas se depositan, por así decirlo, en el conductor principal, en algún invitado, sólo en las secciones musicales, en el conjunto de la emisora, etc. Un matiz a agregar es el *efecto de edición*, que puede articular elementos directos con grabados, como cuando se cortan temas musicales para hablar o se encima palabra por sobre la música, condensando en el ritmo la superposición de géneros o lenguajes.

5. Tiempos de las recepciones: *oír* y *escuchar*

- 37 Como vimos, la recepción radiofónica no está regulada por un régimen espectral como el del cine. Según Metz, el *gran régimen del significante cine* incluye una posición espectral establecida por el diseño de la sala –espectación grupal, a oscuras, en una sala de exhibición pensada como un tubo– y el *tipo discursivo* –film de ficción, de alrededor de 120 minutos de duración– (Metz 1979: 40-43). Ya en la televisión, todo esto se disuelve por los múltiples lugares de instalación del aparato, la espectación individual o grupal y los múltiples *tipos discursivos*.
- 38 Para comprender la recepción radiofónica debemos entender que en ella se agrega, a la indeterminación televisiva, la indeterminación de focalización sensorial que permite la audición. Es decir que se puede sostener que alguien está percibiendo plenamente un texto radiofónico en cualquier situación corporal y social, sin dirigir la mirada –orientar el cuerpo– hacia el aparato receptor. Esto no ocurre en la televisión: si el espectador se levanta de frente del aparato para hacer algo, aunque escuche porque deja el aparato en funcionamiento, no puede sostener que está viendo televisión en sentido pleno. Por lo tanto, la recepción radiofónica debe ser pensada *siempre*, en principio, como interactuando con el contexto de recepción.
- 39 Esa amplia libertad en el régimen de recepción va acompañada de la *tiranía del texto*: el receptor puede distraerse escuchando radio pero, cuando registre que algo puede interesarle, inevitablemente habrá perdido un fragmento irrecuperable generando el riesgo de que, según el tipo de texto de que se trate, no comprenda el resto. Pero cabe preguntarse ¿esto es algo propio de la radio? Desde el punto de vista de la materia de la expresión y, previamente, del dispositivo técnico, es evidente que no. Ocurre con todos los medios que, como el cine y la televisión, tienen un componente inevitable de secuencia temporal. Ya se hacía con el cine antes de la aparición del videograbador: para tener el poder de controlar en algo la recepción, se obtiene una copia para poder repetir, en una proyección privada, la totalidad o parte del texto.
- 40 En ese sentido, el videograbador facilita el procedimiento incorporando, solamente en modelos relativamente recientes, la posibilidad de la imagen fija mientras que en los proyectores cinematográficos se quemaba la película al detener el carrete en un fotograma. Pero, de todas maneras, el videograbador no se utiliza para grabar cualquier texto televisivo; gran parte del discurso televisivo resulta desechable aún para espectadores fanáticos aunque la decisión acerca de qué conservar y qué desechar varíe con cierta amplitud entre individuos; en definitiva, hay muchos espectadores que no graban nada.
Con la radio ocurre lo mismo que con la televisión: pueden grabarse todos los programas pero, sin embargo, se lo hace poco –intuitivamente, menos que con la televisión– y es sabido que una de las razones para que hablen los locutores mientras

que comienza un tema y antes de que termine es, precisamente, para impedir la grabación y preservar los derechos de propiedad. Sin embargo, a veces, en ciertos programas, se estimula y permite explícitamente que se grabe bien; se trata en general de conciertos no grabados comercialmente o inaccesibles a la compra; por otra parte las posibilidades de digitalización, que permiten reproducir y/o masterizar con mayor facilidad, le van quitando sentido a esa posibilidad.

- 41 Es decir que la desechabilidad, su condición de efímeros aún para los gustadores, de los textos radiofónicos no puede explicarse por cuestiones de dispositivo como hace, parcialmente, J. M. Schaeffer para la fotografía. Es verdad que la *falta de imagen* quita rasgos que podrían justificar sucesivas degustaciones: los movimientos de cámara, el montaje, los paisajes en los que se desenvuelven los hechos, la vestimenta de los personajes, etc. Pero también incide para la desechabilidad de los textos radiofónicos, tal vez en forma equivalente a como debe ocurrir con parte del discurso televisivo, la condición de pura articulación de textos previamente existentes en la cultura y la presencia importante del discurso informativo, especialmente las noticias, que son novedosas solamente al ser conocidas; la novedad sólo la proveen las noticias *nuevas* que serán reemplazadas, con mayor o menor velocidad, pero en plazos siempre relativamente breves con nuevas noticias ^[7].
- 42 Sobre los desechables textos radiofónicos se aplican, con múltiples alternancias individuales, las dos posiciones de recepción auditiva que han sido descriptas para el conjunto de la audición: el oír y el escuchar. Definamos silvestremente, de acuerdo a como hemos venido planteando las cosas hasta aquí a ambas posiciones ^[8]. *Oír* es la pura audición sin la necesaria discriminación detallada de lo oído; se sabe que se está percibiendo radio pero se impone a la audición el contexto de recepción; si bien hemos intentado describir ciertas conexiones estructurales entre características de los textos y el oyente distraído ^[9], la situación en el contexto –urgencias del trabajo, despliegue de la excitación, importancia de una conversación y, en el extremo, exceso de somnolencia– pueden impedir el controlar la atención más allá de la propia voluntad del oyente, que de pronto descubre que ya pasó la información o el tema anunciado que concitaba su expectativa. *Escuchar*, en cambio, implica que la recepción se impone al contexto de recepción; el oyente se abstrae del entorno y presta atención a la sucesión del texto radiofónico que surge del parlante.
- 43 La descripción de la alternancia entre *oír* y *escuchar* corresponde a una fenomenología general de la audición que debe –desde este punto de vista, luego– ser articulada con teorías acerca de lo percibido en el nivel discursivo. Pero, aquí, corresponde ver esa alternancia en términos de "cruces" de temporalidad entre emisión y recepción.
- 44 La cuestión puede ser planteada, a mi entender, de dos maneras. Se puede ver la tensión entre oír y escuchar, como una polaridad: o se oye, o se escucha. Así lo hemos descripto, en realidad, en los párrafos anteriores; pero, también puede pensarse la relación entre esos polos como una *escala* que puede tener, en su punto medio, una posición de *atención intermedia*; en este caso si alguien está trabajando o realizando alguna actividad puede tener a la radio como *ruido o música de fondo* sin saber ni quién habla ni qué música se emite o, abandonando el trabajo, *escuchar* lo que se dice o el tema musical reconociendo la versión si se la conoce pero, también, mantener una *atención intermedia* con la que se sabe quién habla y de qué habla, pero no se podría reproducir precisamente la argumentación en sus detalles; esta posibilidad aparecería durante ciertas actividades como trabajos rutinarios o conduciendo automóviles.

6. Conclusiones: hacia la (re)construcción de una memoria del analista

Podemos comprender ahora algo mejor las dificultades de cualquiera que pretenda situar temporalmente alguna de sus recepciones radiofónicas. ¿Cuándo y dónde escuchó? ¿Cuál parte era en vivo, cuál en directo? ¿De qué época era el tema musical? ¿Se hablaba del pasado, del presente o del futuro? Imposible responder a todo ordenando con precisión esa complejidad que no actúa por acumulaciones sucesivas sino por una especie de entramado de capas equivalente a la figura del hojaldre que tanto le gustaba a Barthes (1987: 158) para describir al funcionamiento del estilo. Pero aquí, en términos lógicos, ya está presente mucho antes que el funcionamiento estilístico que se va a sumar, contribuyendo más a la complejidad, tanto en producción como en reconocimiento (Verón 1987). Se comprende mejor, también, el mecanismo de defensa del oyente que, cuando debe responder acerca de sus gustos o costumbres acerca de la radio, dice que sintoniza un conductor –coartada *individualizante*– o una emisora o un tipo de música –coartada *socializante*–. La memoria silvestre de lo radiofónico es precaria porque es prácticamente imposible.

- 46 El analista, en cambio, es alguien que *escucha* para *analizar*. Es imposible pensar que quien *escuche* con atención, aunque sea por breves momentos, no *analice* en algún sentido, pero ese análisis, sin entrar a discutir aquí sus características específicas, se hace, en general, sobre el fluir temporal del texto. El analista que actúe como investigador, por el contrario, siempre interrumpirá el fluir del texto: lo grabará, o

transcribirá, para poder repetir incansablemente sus operaciones de análisis. Lo único que frena su trabajo es el cumplimiento de los objetivos de la investigación dado que, en principio, la tarea es, en este sentido, infinita porque el único límite sería la imposible *saturación* analítica del *corpus* según toda perspectiva teórica existente.

- 47 El analista, desde el punto de vista que privilegiamos en esta exposición, recorta la temporalidad que va analizar construyendo un *corpus* y, aunque parezca una obviedad, si recorta cuatro horas de programación, que no tienen por qué ser consecutivas deberá escuchar, al menos, cuatro horas de programación para poder alcanzar una idea aproximada del contenido discursivo de su *corpus*. Por lo que dijimos antes acerca del desenvolvimiento temporal del texto, no podrá ni focalizar ni hacer escuchas *en diagonal*.
- 48 A partir de allí el análisis consiste en la destrucción de esa temporalidad mediante múltiples recortes, agregados y repeticiones. El objetivo de esa destrucción del objeto es, por decirlo así, remontar desde las múltiples secuencias aisladas, el camino que venimos recorriendo aquí hasta situar al *corpus*, en su intertexto sincrónico y diacrónico, tener en cuenta las temporalidades del dispositivo y las discursivas, para construir modelos de interacción con las temporalidades posibles de recepción.

Para desgracia o ventura del analista, los textos radiofónicos no indican su temporalidad de modo transparente. Una cosa es registrar que la radio en su conjunto ha decidido vivir, en definitiva, en directo –la fórmula: emisora X + fecha + hora es la célula mínima de manifestación del directo– y otra cosa es decir que los textos radiofónicos siempre producen efecto de *en directo*. Un ejemplo inventado pero posible: la voz de un político dirigiéndose por radio directamente a quienes lo escuchan, por lo tanto a cada individuo que lo escucha, con efecto de *estar ahí*: ¡Ustedes...!, acerca de acciones a realizar con respecto a fenómenos de *larga duración* –...la lucha contra la explotación...–, en un contexto de *acto público* del que, si fuera importante, deberíamos estar informados y que, si ello no ocurre, remite a un acto *pasado* pero que puede ser reciente, en el que se distinguen rasgos estilísticos verbales de *otra época* –¿antigüedad o *arcaísmos*?–, pero editado sobre música *actual*... Como se ve podríamos seguir extendiendo la complejidad tal vez infinitamente.

- 49 La tarea del analista puede consistir en reconstruir las *sucesivas* capas del hojaldre en términos lógicos, pero, luego, si los resultados del análisis lo habilitan, no debe dejar que se pierda el efecto –temporal– de simultaneidad. Esto quiere decir que lo reconstruido no debe ser, como suele ocurrir en análisis superficiales, algo así como: ...en la radio X *se emitió* el discurso del político Y *que tuvo* tales características... sino algo muy diferente, del tipo ...en la radio X *se está* emitiendo *mediante los siguientes rasgos*... El hecho de que ello haya ocurrido en un día y a una hora determinados es sólo una parte del problema.
- 50 Como debe ocurrir con todo fenómeno discursivo que incluya la secuencialidad temporal, es la reconstrucción precisa de ese hojaldre de la emisión la que permitirá confrontar lo emitido con lo percibido que, en el caso de la radio presupone, como vimos, procesos complejos también en la temporalidad de la recepción. La falta de un estatuto de la recepción no es, entonces, un problema a agregar sino que es parte del problema.



Notas al pie

1. Si bien este trabajo se refiere a cuestiones íntimamente ligadas a estudios de recepción, conviene aclarar que, en general, sólo se formulan hipótesis previas en el camino hacia la formulación de un modelo sólido a alcanzar. ([volver al texto](#))

2. Obviamente, desde el punto de vista de la sociosemiótica "todo" es social; aquí oponemos social, en tanto que fenómeno de cierta generalidad a individual, más allá de la sobredeterminación social que lo restrinja. ([volver al texto](#))

3. Este fenómeno no actúa de la misma manera en todos los procedimientos de "distribución" de la señal radiofónica: en el marco de la potencia de emisión, es prácticamente ilimitado en el caso de la AM, sensible a los accidentes del terreno en la FM y limitado a la extensión de la red en la distribución por cable que impide, por supuesto, la recepción en movimiento. ([volver al texto](#))

4. De todos modos, debe tenerse en cuenta que mientras en la fotografía (Schaeffer 1999) se combina lo indicial del haber estado ahí del objeto fotografiado, con lo icónico de la imagen, en la radio la indicialidad de la toma directa es un pasaporte hacia lo simbólico de la lengua y de la música. ([volver al texto](#))

5. A partir de aquí utilizaremos las nociones de "directo" o "vivo" y "grabado" tal como las viene proponiendo Mario Carlón (2001). con respecto a la TV de un modo que resulta fecundo, tanto para comprender su importancia en ese medio, como para establecer comparaciones con la radio. ([volver al texto](#))

6. No hace falta aclarar que, en principio y en general, sincronía entre tiempo de vida

y tiempo de recepción no implica más coincidencia que esa –nadie se confunde su propia vida con la de la radio–. (volver al texto)

7. Puede pensarse, y seguramente existe, un hobby que consista en coleccionar "primeras emisiones de grandes noticias" pero esto exige, otra vez, "grabar todo" y, además, la selección de la importancia es, por supuesto, externa al medio y a la decisión del coleccionista. (volver al texto)

8. Para lo que nos interesa en este trabajo, esa perspectiva silvestre es suficiente aunque ya está trabajada por los aportes de P. Schaeffer (1988: 61-74; 165-166) y las discusiones de Chion (1999: 195; 340; 351-356). Especialmente la noción de "escucha reducida" es un intertexto central en nuestras conclusiones sobre el analista de textos radiofónicos. (volver al texto)

9. Por ejemplo, el grito del locutor, que acompaña a programas sin estructura general, que actúa como invocación hacia el oyente al que definíamos como derivante (Fernández 1986). (volver al texto)



Bibliografía

Arnheim, R. (1980) *Estética radiofónica*. Barcelona: G. Gili.

Barthes, R. (1987) "El estilo y su imagen", en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Carlón, M. (2001) "Sobre la desatención del dispositivo. Estudios culturales", *Zigurat* N°2, Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

Chion, M. (1999) *El sonido. Música, cine, literatura....* Barcelona: Paidós.

Fernández, J. L. (1986) "La radio frente a las derivas del oyente", *Actas del 1er. Congreso Nacional de Semiótica*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

— (1994a) *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires: Atuel.

— (1994b) "Utopismo y viaje frente a los textos radiofónicos"; trabajo presentado en el Coloquio sobre "Utopía y viaje", organizado por las Universidades de Bologna y de Buenos Aires, realizado en la Fac. de Cs. Sociales, UBA, octubre.

Metz, Ch. (1979) "El significante imaginario" en *Psicoanálisis y cine*. Barcelona: G. Gili.

Schaeffer, J. M. (1999) *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.

Schaeffer, P. (1988) *Tratado de los objetos musicales*. Barcelona: Alianza.

Traversa, O. (1984) *Cine: el significante negado*. Buenos Aires: Hachette.

Verón, E. (1987) "El sentido como producción discursiva", en *La semiosis social*, Barcelona: Gedisa.

Wölfflin, H. (1915) *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1997.



Autor/es

José Luis Fernández. Doctor en Ciencias Sociales - UBA. Es Profesor Titular Regular en Semiótica de los Medios en la Carrera de Ciencias de la Comunicación, FCS-UBA. Ha publicado trabajos sobre radio, medios gráficos y de sonido, comunicación institucional e historia de los medios. Dirige actualmente el Proyecto de Investigación con subsidio UBACyT S135 Letra e imagen del sonido. Surgimiento de fenómenos mediáticos en la Ciudad de Buenos Aires. Es integrante de las Juntas Directivas de la Asociación Argentina de Semiótica (AAS) y de la Sociedad Argentina de Investigadores de Mercado y de Opinión Pública (SAIMO). E-mail: j_fernandez@szinfonet.com.ar

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>
Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes
Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar